

Ralf Simon

## West-östliche Eigenzeiten und ihre Vermittlung im Gedicht

Überlegungen zu Goethes *Divan* mit Rückblick auf Herder

### I. Von der Historia über den Kollektivsingular Geschichte zur Pluralität der Eigenzeiten

Kaum ein Begriff ist seltsamer als derjenige des Zeitgeistes. Das Wort kommt ausweislich des Grimm'schen Wörterbuchs gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Umlauf.<sup>1</sup> Es findet sich bei Herder, der den Begriff wohl etabliert hat. Der historiographischen Reflexion wird zugemutet, eine jeweilige geschichtliche Zeit mit einem spezifischen Geist zu verbinden, also Geist zu temporalisieren, Zeit aber intelligibel zu machen. Entsprechend steht jeder Jetztpunkt im Rahmen eines Zeitgeistes,<sup>2</sup> wie ebenfalls jede Gestalt der Vergangenheit einen ihr eigens zukommenden Zeitgeist kennt. Eine Epoche bestimmt sich aus dem Geist, dessen innere Teleologie den Gestaltenrhythmus durchformt, sie also aus ihren jugendlichen Impulsen zur Reife wachsen lässt, um sie nach der Weisheit des Alters in der Agonie des Greisentums zu beerdigen. Die Lebensalteranalogie, nach der Herder geschichtliche Formationen denkt, schließt somit die geschichtlichen Gestalten in ihre eigene Werdegesetzlichkeit ein; sie werden zu monadischen Einheiten, die alles, was sie an historischen Energien aufnehmen, gemäß ihrer internen Logik – ihrer Formlogik, also: Morphologie – verarbeiten.

Fragt man nach den Voraussetzungen dieses neuen Zeitbegriffes, so ist eine doppelte, und zwar durchaus paradoxe Figur zu benennen. Koselleck hat in seinen Studien plausibel gemacht, dass im 18. Jahrhundert ein Paradigmenwechsel stattfand, bei dem die rein chronikalische Zeit der alten Historia durch eine integrative

1 Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Band 31, Leipzig 1956 [Nachdruck München 1984], Sp. 558 f. Vgl. zu ›Zeitgeist‹ auch den entsprechenden Artikel von Ralf Konersmann im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* (Band 12, Basel 2004, Sp. 1266–1270).

2 Der Begriff der geschichtlichen Gestalt wird hier im Sinne der Hegel'schen *Phänomenologie des Geistes* benutzt, also nicht zuvörderst als Bezeichnung historisch agierender Personen, sondern als Terminus, der die Logik einer Epoche, einer historischen Macht, einer formierten und wirksamen Tendenz benennt. Sie kann sich in Individuen zum Ausdruck bringen, aber in diesem Fall werden sie von der Gestalt logisch gesteuert.

Zeitvorstellung ersetzt wurde.<sup>3</sup> Es entstand der Kollektivsingular ›Geschichte‹. Erzählbar wurden auf diese Weise Zusammenhänge und lange Kausalitäten, wo vorher die auf einen Ort bezogene chronikalische Ereigniskette aufgezählt wurde.

Mit diesem neuen Zeit-Paradigma der ›Geschichte‹ entstand aber das Problem, dass die ›Zeit‹, nachdem sie ihre chronikalische Objektivität verloren hatte, außerhalb des im engeren Sinne historiographischen Schrifttums gleichsam heimatlos wurde. Der Zeitbegriff, aus der Chronik entlassen, musste neue Verbindungen eingehen.

Seit jeher ist der philosophischen Spekulation deutlich gewesen, dass es der Zeit auf eigentümliche Weise an Sein ermangele. Um Augustins kanonische Formulierung zu wählen: Als Vergangenheit ist die Zeit schon vorbei, als Zukunft ist sie noch nicht da, als Gegenwart aber kann sie nicht erhascht, nicht dingfest gemacht werden, also kommt ihr als solcher kein Sein zu. Zeit braucht Medien, strukturelle Kopplungen, sie muss an Erscheinungsformen gebunden sein. Mit dem Wegfall des chronikalischen Paradigmas war der historischen Semantik also das Problem in den Schoß gelegt, Zeit neu zu koppeln. Der Begriff des Lebens bot im 18. Jahrhundert eine der prominentesten Kopplungssemantiken an. Indem ›Zeit‹ an ›Leben‹ gebunden wurde, konnte sie konkret wahrgenommen und untersucht werden: als formgesetzliche Rhythmisierung des Lebens, bei Goethe als Morphologie, bei Herder in der Lebensalteranalogie, in der ästhetischen Theorie als Idee einer aus dem kreativen Prozess entstehenden Werkgestalt. Und umgekehrt: Indem Leben verzeitlicht wurde, konnte es überhaupt erst in seinen notwendigen Stadien erkannt werden, sei es im Großen als Naturgeschichte, sei es im Kleinen als die immanente Erkenntnis von der Entwicklungslogik eines jeden einzelnen Lebendigen. Weil Zeit als immanente Form des Lebens begriffen wurde, ging sie nach ihrer Loslösung vom chronikalischen Paradigma in die konkrete Anschauungsform ›Leben‹ ein.

- 3 Kosellecks intensive Studien zur Sattelzeit um 1800 entwickeln die These, dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die alteuropäische Semantik der chronikalischen Historia durch die Idee einer Narration der Geschichte gemäß einer Logik der Sinnentwicklung ersetzt wurde. Indem eine Erzähllogik – also Erzählen nicht allein durch *ad-hoc*-Kausalitäten, sondern durch transformativ durchgehaltene Programme (Konvergenz von *causa finalis* und *causa efficiens*) – organisiert wird, entsteht der Kollektivsingular ›Geschichte‹ und mit ihm die Notwendigkeit, einzelne Geschichtsereignisse und -sequenzen umfassenden Thesenlagen eingliedern zu müssen. Vgl. hierzu Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft*, Frankfurt a.M. 1992. Zur Begriffsgeschichte von Geschichte vgl. Reinhard Koselleck: Art. »Geschichte, Historie«, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. von Reinhart Koselleck, Werner Conze, Otto Brunner, Stuttgart 1979, Bd. 2, 593–717.

Dieser Lebensbegriff entstand im 18. Jahrhundert<sup>4</sup> mit der zunehmenden Überwindung der cartesianischen Zweisubstanzenlehre, der Etablierung des anthropologischen Paradigmas<sup>5</sup> und dem damit verbundenen Rückbezug auf Aristoteles' Form- und Entelechiebegriff. Caspar Friedrich Wolffs Entdeckung der Epigenese bringt der Lebenskraft einen genuinen Zeitbezug bei:<sup>6</sup> Das Lebendige entsteht nicht aus einem starren präformierten Programm, sondern aus der Wechselbeziehung zu den Umweltbedingungen, so dass epigenetische Zeitrhythmen je nach den umgebenden Milieus entstehen. Autoren wie Haller, Blumenbach, Stahl und Platner entwickeln im Vorfeld der späteren ›Biologie‹ einen Lebensbegriff,<sup>7</sup> der die Basis für eine außerordentlich fruchtbare Übertragung auf andere epistemologische Felder bildet. Das Paradigma einer an den Lebensverlauf gebundenen Zeitvorstellung geht bei Herder in die Historiographie ein und wird bei Goethe als morphologisches Prinzip zu einer Denkform, die eine umfassende Geltung gewinnt.

Aus der Erkenntnis, dass verschiedene Lebensformen unterschiedlich strukturierte Lebensrhythmen haben, erwächst notwendig – nicht als expliziter Begriff, aber als implizites Konzept – die Idee der Eigenzeitlichkeit. Die nur ein Halbjahr lebende Pflanze, die Lebenszeit des Menschen, diejenige einer Nation, die Zeitdimension des Planeten: Diese Zeiten unterscheiden sich erheblich, folgen aber doch alle einer gemeinsamen Formgesetzlichkeit, der Rhythmik ihres jeweiligen Lebens.

4 Dem Lebensbegriff des 18. Jahrhunderts ist in den letzten Jahrzehnten eine umfassende Aufarbeitung zuteil geworden. Eine souveräne Summe dieser Erkenntnisse bietet: Hubert Thüring: *Das neue Leben. Studien zu Literatur und Biopolitik 1750–1938*, München 2012, (bes. Kap. V). Thürings Interesse besteht hier darin, den von Foucault und Agamben in Anspruch genommenen Lebensbegriff diskursgeschichtlich auf die soliden Beine zu stellen, die vielen biopolitischen Überlegungen ermangeln. Es resultiert eine Theoriegeschichte des Lebensbegriffs bzw. der Lebenskraft.

5 Vgl. zum anthropologischen Paradigma im 18. Jahrhundert: Hans-Jürgen Schings (Hrsg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. DFG-Symposium 1992, Stuttgart 1994; Jutta Heinz: *Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall. Untersuchungen zum anthropologischen Roman der Spätaufklärung*, Berlin 1996.

6 Caspar Friedrich Wolff: *Theoria generationis* (1759) / *Über die Entwicklung der Pflanzen und Thiere*, I., II. und III. Theil, übers. und hrsg. von Paul Samassa, Leipzig 1896 (= *Ostwalds Klassiker der exakten Wissenschaften*, Bd. 24), Nachdruck: Thun <sup>2</sup>1999. Sowie Caspar Friedrich Wolff: *Theorie von der Generation in zwei Abhandlungen erklärt und bewiesen von Caspar Friedrich Wolff, der Arzneigelahrtheit Doktor*, Berlin: gedruckt bey Friedrich Wilhelm Birnstiel 1764, Nachdruck: Hildesheim 1966.

7 Für die Darstellung dieser neuen Theorien des 18. Jahrhunderts siehe die noch immer unübertroffene Darstellung in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Ergänzungsband zu den Werken* Band 5–9. *Wissenschaftshistorischer Bericht zu Schellings naturphilosophischen Schriften 1797–1800*, Stuttgart/Bad Cannstatt 1994.

In einer durchaus paradoxen Weise läuft der hier skizzierte Prozess dem zuwider, was Koselleck behauptet. Auf die Entbindung der Zeit aus der chronikalischen Ordnung der *Historia* folgt im Feld der historischen Semantiken um 1800 zwar auch ein Kollektivsingular auf der Ebene der historischen Metaerzählung. Viel wichtiger ist aber, dass die Zeitkonzepte durch die Kopplung mit dem Lebensbegriff eine noch viel größere Pluralität freisetzen, als es diejenige der in der Chronik jeweils punktuell eingeschlossenen Geschichten gewesen ist.

Ein tiefgehender Transformationsprozess findet statt. Für das System der Künste entstehen einerseits die Werkästhetik der Klassik, andererseits die ihren internen Reflexionsrhythmen folgende Frühromantik mit ihrem offenen Textbegriff, aber auch die das Leben der Aisthesis darstellenden ästhetischen Theorien.<sup>8</sup> Bei Herder ist die direkte Kopplung von Lebensbegriff und Zeitform in den Konzepten einer mehrfach semiotisch aufgefächerten Geschichtlichkeit zu sehen und bei Moritz in einer Erfahrungs-Seelenkunde als Basis der literarischen Mimesis.<sup>9</sup> Zeit verkörpert sich hier jeweils verschieden (ästhetisch-eigenzeitlich), aber stets bezogen auf Konzepte des Lebens.

## II. Monadologie der geschichtlichen Gestalten und Narration der Gesamtgeschichte (Herder / Goethe)

Wie lässt sich angesichts solcher als Zeiteinheiten in sich verkapselter Epochen eine Erzählung organisieren, die den Zusammenhang der Gesamtgeschichte entwirft? Diese Frage ist unter der Voraussetzung gestellt, dass die chronikalisch freigewordene Zeit nicht unmittelbar und nicht in allen Fällen in eine homogene Fortschrittszeit der Narration der Gesamtgeschichte mündet,<sup>10</sup> sondern zunächst

- 8 Baumgartens *Aesthetica* (1751/1758) entstand aus dem Motiv, eine Wahrnehmungstheorie zu entwickeln. Dass Aisthesis in das Gebiet der Ästhetik hinübergespielt wurde, hat bei Baumgarten den zunächst nur philosophischen Darstellungsgrund, dass intelligibel gestaltete Sinnlichkeit (das Kunstwerk) besser zu analysieren ist, als das pure Sinnliche. Mit dieser Kopplung von Aisthesis und Ästhetik ist der Ästhetikgeschichte dann aber die ästhetische Darstellung der Aisthesis zum Programm geworden – bei Autoren wie Herder, Moritz, Schiller und Jean Paul.
- 9 Vgl. zur Herder'schen Übersetzung der geschichtlich verstandenen Aisthesis in Semiotik den zentralen Aufsatz von Ulrich Gaier: Poesie als Metatheorie. Zeichenbegriffe des frühen Herder, in: Gerhard Sauder (Hrsg.): Johann Gottfried Herder 1744–1803, Hamburg 1987, 202–224.
- 10 Koselleck hat in seinen Studien die breite Datenbasis der alteuropäischen Begriffsgeschichte zugrunde gelegt. Zieht man für das 18. Jahrhundert Autoren wie Voltaire (*Remarques de l'essai sur les mœurs*, 1763), Chladenius, Jablonski, Iselin, Abbt u.a. heran, dann lässt

ihren Umweg über die strukturelle Kopplung mit dem Lebensbegriff geht. Unter diesen Bedingungen findet eine nach dem Modell der Monadologie strukturierte Einkapselung der jeweiligen Eigenzeiten der geschichtlichen Gestalten statt, so dass das Problem entsteht, dass eine jede geschichtliche Einheit eine starke Innendefinition kennt, die die Außenkopplung umso problematischer macht, je intensiver jene Innendefinition durchbuchstabiert wird. Die Frage, ob es in der Abfolge dieser Gestalten wiederum eine Logik der Aufeinanderfolge gibt und ob man sie begründen kann, ist komplex. Letztlich handelt es sich um die Frage, ob monadische Einheiten (Gestalten als Zeitgeisteinheiten) narrativ gekoppelt werden können.

Herder gibt auf diese Frage keine explizite Antwort. Aber es ist möglich, aus seiner hochkomplexen Geschichtsphilosophie (*Auch eine Philosophie der Geschichte zur der Bildung der Menschheit*, 1774) eine Art von impliziter Theorie der Geschichtsnarration zu entwickeln, welche sich als dreifach gestaffeltes Reflexionsmodell darstellt.<sup>11</sup>

Geschichte kann auf einer Ebene der ersten Beobachtung über schlichte Objektbestimmungen erzählt werden. Eine geschichtliche Einheit reagiert auf die andere, indem sie deren Innovationen und Erfindungen aufnimmt und damit kulturelle Synkretismen erzeugt<sup>12</sup> (narrativer Anschluss durch Integration).<sup>13</sup> Oder geschichtliche Gestalten reagieren in der Form des Krieges und des Hasses aufeinander (narrativer Anschluss durch Vernichtung),<sup>14</sup> so dass die Narrationsform als Band der Negativität zu denken ist. In diesen beiden Verlaufsformen herrschen *ad-hoc*-Kausalitäten, Motivationen-von-vorne, aber keine narrativen Programme. Entsprechend verfolgt hier die Erzählung einen Gang, der jeweils

sich in der Tat ein Fortschrittsnarrativ konstatieren. Herders vorzeitiger Historismus mit seiner Monadologie der geschichtlichen Gestalten ist in diesem Feld eher die Ausnahme. Gleichwohl, für die Frage nach der Logik der ästhetischen Eigenzeiten wird man bei Herders historischer Morphologie ansetzen müssen.

11 Vgl. zum Folgenden ausführlicher: Ralf Simon: Das Gedächtnis der Interpretation. Gedächtnistheorie als Fundament für Hermeneutik, Ästhetik und Interpretation bei Johann Gottfried Herder, Hamburg 1998, 110–145.

12 Vgl. dazu Fritz Wefelmeyer: Glück und Aporie des Kulturtheoretikers. Zu Johann Gottfried Herder und seiner Konzeption der Kultur, in: Helmut Brackert, Fritz Wefelmeyer (Hrsg.): Naturplan und Verfallskritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur, Frankfurt a.M. 1984, 94–121.

13 Folgt man Herders Bückeburger Geschichtsphilosophie, dann ließe sich die kulturelle Integration Griechenlands in das römische Imperium als ein solcher kultureller Synkretismus verstehen. Ebenso trägt die frühe Neuzeit mit ihren Erfindungen und Entdeckungen synkretistische Züge, vgl. dazu genauer Simon, Gedächtnis (Anm. 11), 119 f.

14 Vgl. dazu genauer Simon, Gedächtnis (Anm. 11), 121 f.

zufällige und konkrete Gründe benennt, warum eine Gestalt der Geschichte auf eine andere reagiert.

Auf einer Ebene der zweiten Beobachtung kann Geschichte reflexiv bestimmt werden, indem nicht mehr besondere Gründe, sondern ein bestimmtes Prinzip namhaft gemacht wird. Herders kultur- und zivilisationskritisches Raisonement wäre hier anzuführen: Indem Herder die Verlaufsform der Lebensalteranalogie nicht allein als internes morphologisches Gesetz jeder Geschichtsmonade zugrunde legt, sondern sie auch auf die europäische Gesamtgeschichte anwendet, bekommt diese die Form einer von der Jugend zum Greisentum absteigenden Verfallgeschichte, deren negative Folgen gerade an der Gegenwart ablesbar sind. Mit diesem Theorem wird offenkundig eine hermeneutische Verstehensmaxime auf die Objektkonstellationen des historischen Feldes angewandt, so dass man von einer Bestimmung der zweiten Beobachtungsebene sprechen kann.

Reflexionstheoretisch gibt es nur drei Ebenen: erstens direkte Objektbestimmung, zweitens reflexive Bestimmung der Kategorien für Objektbestimmung und drittens die Reflexion der Reflexionsbestimmungen als solche – ab der vierten Ebene würde eine tautologische Wiederholung eintreten. Herder kennt eine dritte Ebene der Beobachtung der Geschichte. Wie ist Geschichtsnarration denkbar, wenn nur eine Reflexion der Hermeneutik als solcher zur Debatte steht? Herder entwickelt schon in den *Ideen* (1784–1791), dann aber in seinem letzten Großprojekt, der *Adrastea* (1801–1803) das Konzept einer historischen Gerechtigkeit, nach dem die Gesamtgeschichte als das Walten der ausgleichenden Nemesis verstanden wird. Es ist dies der Ort, an dem Herders Humanitätsbegriff zu denken ist. Humanität und Gerechtigkeit sind Reflexionskategorien; sie taugen nicht dazu, geschichtliche Verläufe direkt zu bestimmen. Sie sind dazu da, die Geschichtsnarrationen, die auf der ersten und der zweiten Beobachtungsebene konstituiert worden sind, gesamthaft hinsichtlich ihres allgemeinen Schematismus des narrativen Verbindens gerechtigkeits-theoretisch zu reflektieren, um als Ziel aller Geschichte spekulativ einen humanen Ausgleich zu postulieren.

Folgt man dieser reflexionstheoretisch abgestützten Lektüre von Herders Geschichtsphilosophie, dann entsteht eine Gedankenfigur, die man als zweite Verzeitlichung von erster Verzeitlichung bezeichnen kann. Auf das Problem einer radikal isolierenden Logik der historischen Eigenzeit von geschichtlichen Monaden (erste Verzeitlichung) reagiert reflexionstopologisch ein Ensemble von zeitlich-narrativen Verbindungen (zweite Verzeitlichung) dieser isolierten Gestalten. Herder erscheint mit diesem Theorieaufbau symptomatisch und paradox zugleich. Kaum dass das 18. Jahrhundert Narrationsformen für den Kollektiv-singular Geschichte entwickelt, formiert Herder mit seinem Historismus eine

Gegenwendung zur einfachen narrativen Linearisierung und wirft erneut und radikaler die Frage nach der Narrativierung von Geschichte auf, um sie durch eine komplizierte Reflexionsordnung zu beantworten. Aber genau dies ist seine Position als aufklärerischer Aufklärungskritiker.

Welche erzählerische Option für einen jeweiligen Zeitgeist also vorgezogen wird, entspringt dem genauen Kalkül einer Reflexionsbewegung, die Verfall, Kontingenz oder Fortschritt *dann* sieht, *wenn* die Konstruktion der Epochenabfolge die entsprechenden Kategorien und Beobachtungsebenen wählt und ihnen gemäß die Erzählung ausrichtet. Entsprechend ist ausgleichende Gerechtigkeit *dann* aus dem Geschichtsverlauf zu entnehmen, *wenn* die Erzählung in einer Bewegung der potenzierten Reflexion sich die objektbestimmenden Kategorien selbst zum Gegenstand macht und aus ihrer Austarierung heraus die Historie ordnet. Mit anderen Worten: Herder entwickelt ein Geschichtsbild, welches zunächst die jeweilige Epoche in ihrer Eigenzeit, in ihrem Zeitgeist einschließt, um dann das Problem, wie man die Abfolge der derart monadisch gegeneinander isolierten Epochen erzählen kann, in einem Fächer reflexionstopologischer Narrationen zu organisieren.

Es wird aus dieser kurzen Schematisierung deutlich, dass Herder eine Vielzahl von Geschichtsnarrationen kennt und dass diese allesamt auf das Problem reagieren, wie Geschichte überhaupt erzählt werden kann, wenn vorangehend ein ›Monadischwerden‹ der Geschichtseinheiten stattgefunden hat und also das Problem der narrativen Kopplung von Monaden – Zeitgeisteinheiten – entstehen musste.

Man kann aus dieser Rekonstruktion ein für die Historiographie zentrales Problem entziffern: Je genauer eine historische Gestalt gemäß ihren Kohäsionskräften verstanden wird, desto schwieriger wird ihre Rückeinbindung in größere Narrationen. Mit Herders vorzeitigem Historismus entsteht dem zeitgenössischen Diskurs die Möglichkeit, eine gegen das Fortschrittsdispositiv der Aufklärung gerichtete immanente Zeitlichkeit jeweiliger historischer Gestalten und kultureller Phänomene zu denken. Herders Bückeburger Geschichtsphilosophie (*Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, 1774) und die zur Kulturmorphologie ausformulierten *Ideen*, von denen man nicht mehr mit Gewissheit sagen kann, ob es sich um Historiographie oder um Naturphilosophie handelt, explizieren ein Feld intensiver Eigenzeitlichkeiten.

Goethe, dessen Morphologie sehr deutlich von Herders Überlegungen profitiert, nimmt diesen Impuls wohl am intensivsten im *West-östlichen Divan* auf. Man kann den in jeder Hinsicht hybriden Text, der die Unterscheidung von Lyrik und Prosa, von Kulturmorphologie und Geschichtserzählung, von

allgemeiner Anthropologie und spezieller Ethnologie mehrfach durchkreuzt, als eine komplexe Übersetzung Herder'scher Kulturmonadologie lesen.

Die hier zu entwickelnde These lautet, dass Goethe die in Herders morphologischer Geschichtsphilosophie angelegte Möglichkeit aufnimmt, die Monadologie der historischen Gestalten gegenüber der Narration der Gesamtgeschichte prioritär werden zu lassen, so dass der *Divan* eine Unterwanderung der historiographischen Narration betreibt und dies im Wechsel kurios doppelt verknüpfter Genres tut: in der Lyrik und in der Prosa, die voneinander entfernter kaum sein könnten, aber bei Goethe auf vertrackte Weise konvergieren. So werden in Goethes *Divan* die Eigenzeiten gegeneinander freier, als sie es bei Herder je waren, während sich die einzelnen Kulturmorphologien erstaunlich präzise auf Herders hier kurz skizzierte Reflexionstopographien zurückführen lassen (s.u.).

Das Orientbild, das der *West-östliche Divan* entwirft, dementiert die Möglichkeit, überhaupt eine Gesamtnarration zu entwerfen. Goethe negiert damit die Fortschrittserzählung als Emanzipationsgeschichte ebenso wie die Möglichkeit einer Verfallsnarration. Die Übernahme der Herder'schen Überlegungen führt zu einer sehr komplexen Poetik, in der die Zeitkonzepte eine radikale Umgestaltung erfahren.

Im Folgenden seien dem *Divan* zunächst einige Zeitbestimmungen entnommen und vorerst in eine lockere Reihe gestellt, welche gleichwohl auf Herders Topologie der historiographischen Narrationsoptionen bezogen bleibt: Horizontalisierung der Zeit im Tausch (III) und Altersreflexion (IV); Horizontalisierung der Reflexionslogik (V) und eine Lektüre des Gedichtes *Abglanz* (VI). Im letzten Kapitel wird der Versuch unternommen, die Reihe der Beobachtungen zu einer Thesenbildung zu verdichten.

### III. Zeitkonzepte des *West-östlichen Divan*: Horizontalisierung und Tausch

Im Zentrum der komplexen Poetik steht im Prosateil des *Divan* eine Theorie des Tausches. Im Kapitel *Allgemeines* wird die Mannigfaltigkeit der persischen Dichtung aus dem Reichtum und der Breite der Außenwelt, aus dem bewegten öffentlichen Leben hergeleitet.<sup>15</sup> Der orientalische »Bazar« (168) dient Goe-

15 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Richter u.a. München 2006 [zuerst München 1998], Bd. 11.1.2, 167–170. Die Goethe-Zitate werden nach dieser Ausgabe im Lauftext nachgewiesen unter Angabe von Bandnummer und Seitenzahl; *Divan*-Stellen werden nur mit der Seitenzahl nach dem angegebenen Band der Münchner-Ausgabe zitiert.



the als eine Veranschaulichungsform des am Modell des Geldes orientierten Tauschhandels.<sup>16</sup> So wie sich auf dem Basar »die kostbarsten und niedrigsten Waaren« (ebd.) vermischen, verknüpfen die persischen Dichter »ohne Bedenken [...] die edelsten und niedrigsten Bilder« (ebd.). Es entsteht eine Dichtung, die »das Ungereimte zusammenreimt« (ebd.): eine durchaus manieristische Poesie des schlechten Geschmacks, die »dem Aas eines faulenden Hundes [...] sittliche Betrachtung abzulocken versteht« (ebd.), die »entferntesten Dinge leicht auf einander« (171) bezieht, Poesie und Prosa vermischt (ebd.) und über die Jahrhunderte hinweg »Geschichte, Poesie, Philosophie, Canzley- und Briefstyl« (ebd.) in ein Konglomerat eines einzigen Stils zusammenführt (»so daß für alle Schreibarten nur ein Styl angewendet wurde«, ebd.).

Goethe schreibt zehn Jahre vor Hegels Diagnose des die Geltung der ästhetischen Formen auflösenden prosaischen Weltzustandes eine Theorie der lyrischen Dichtung, die in ihrem Kern prosaisch ist. Wie bei Hegel wird damit eine intensive zeittheoretische Schlussfolgerung verbunden. Prosa ist hier der Tatbestand einer Auflösung von zeitlichen Verläufen, bei Hegel als Ende der Geschichte der ästhetischen Formen, bei Goethe als eine Beschreibung des Orients, die sich typologisch auffaltet, jedoch kein Erzählprogramm kennt. Der universalisierte Tausch horizontalisiert Goethes Kulturgeschichte des Orients hin zu einem permanenten Synkretismus der kulturellen Formen. Wenn die Vermischung als Apriori einer Kultur gedacht wird und »Geist« ebenso wie »Witz« (170 f.), die eigentlich doch Reflexionsformen sind, zu bestimmenden Kategorien werden, dann entfällt die Möglichkeit, eine zentrale Form als Lebensprinzip des Orients zu benennen.<sup>17</sup> Prosa, als Unform, fächert typologisch die kulturellen Vermischungen auf, dementiert damit aber zugleich die Möglichkeit, den Kol-

16 Diese Formulierung meint, dass Goethe den Basar durchaus nicht als Ort eines direkten Warentausches denkt, sondern vielmehr als den Ort, an dem die Waren, vermittelt durch das Geld, universell getauscht werden können. Es geht also nicht um Ware gegen Ware, sondern um den Kreislauf von Ware – Geld – Ware. Erst die durch die quantifizierende Universalität des Geldes ermöglichte Vergleichung aller Qualitäten macht die Waren derart tauschbar. Freilich, Goethe entwickelt keine Theorie des Geldes, aber er geht selbstverständlich von einer solchen Universalität des Tausches aus, die nur unter den Bedingungen von Geldverkehr denkbar ist. Den Basar, der durchaus noch nahe an einem Tauschhandel mit starken naturalwirtschaftlichen Zügen orientiert sein könnte, denkt Goethe also von vornherein geldwirtschaftlich, ohne dabei diese Implikation eigens aufzudecken.

17 Zu Goethes Konstruktion des Orients liegen Studien vor, von denen hier profitiert wurde, mitunter in der Weise gegenteiliger Thesenbildung. Hendrik Birus: Goethes imaginativer Orientalismus, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1992, 107–128. Anne Bohnenkamp: Goethes poetische Orientreise, in: Goethe-Jahrbuch 2003, 144–156.

lektivsingular einer orientalischen Geschichte im Sinne einer Metaerzählung<sup>18</sup> zu platzieren. Gerade Goethes Kapitel zur Geschichte des Orients zeigen bei einer genauen Lektüre, dass hier nicht erzählerisch, sondern beordnend, summierend, chronikalisch-additiv argumentiert wird. Diese typologische Auffächerung einer prosaischen Kultur schlägt sich ebenfalls im Lyrikteil des *Divan*, in der kontingenten Anordnung der Bücher,<sup>19</sup> nieder.

Bezieht man diese universelle Prosa des Tausches auf Herders Reflexions-topologie der historiographischen Narrationsoptionen, dann fällt sofort auf, dass Goethe das Prinzip des kulturellen Synkretismus (s.o.), welches bei Herder (*Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, 1774) einerseits im Übergang Roms zum Christentum, andererseits mit der frühen Neuzeit in Anspruch genommen wird, auf die gesamte Konstruktion des Orients ausweitete. Für seine Lyrik bedeutet dies, dass er in das orientalische Ambiente griechische, anakreonitische oder auch politisch anspielende Elemente aufnehmen kann, in der Liebessprache Orientalisches, Petrarkistisches und Rokokoton mischt,<sup>20</sup> ohne dabei einen Stilbruch zu riskieren. Erstaunlicherweise erzeugt eine im Kern prosaische Lyrik nicht unbedingt eine Zurücknahme von lyrischer Dichte, sondern vielmehr deren Steigerung.<sup>21</sup>

18 Vgl. zu diesem Begriff Jean-François Lyotard: Randbemerkungen zu den Erzählungen, in: Peter Engelmann (Hrsg.): *Postmoderne und Dekonstruktion*, Stuttgart 1990, 49–53.

19 Es fand zur Frage, ob die Abfolge der lyrischen Bücher des *Divan* eine Ordnung impliziere, eine kleine, jedoch im Ergebnis wenig überzeugende Forschungsdebatte statt (vgl. MA 11.1.2, 321ff.). So versucht Hannelore Schlaffer, dem Gesamtprojekt eine plotinische Struktur, als »lyrisches Glaubensbekenntnis Goethes« zu unterstellen (Hannelore Schlaffer: *Furor poeticus. Die vier Trunkenheiten in Goethes West-östlichem Divan*, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 22 (1990). 303–322, bes. 316 f., Zitat 319.). Die These eines grundlegenden Plotinismus bei Goethe ist nicht neu, vgl. aufarbeitend Jochen Schmidt: *Goethes Faust. Erster und zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung*, München 1999, 287–304. Sie verbindet sich mit anderen monistischen Konzepten, z.B. Spinozas, vgl. Hans-Jürgen Schings: *Nathalie und die Lehre des † † †. Zur Rezeption Spinozas in Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: *Jahrbuch des Wiener Goethevereins* 89/91 (1985/86), 37–88. Aber Goethes Ironie, sein Sensualismus und seine Idee der horizontalen Spiegelung (s.u.) machen derlei Systematisches im Sinne einer bestimmenden Urteilskraft ebenso unwahrscheinlich, wie es im Sinne der reflektierenden Urteilskraft erwägenswert bleibt.

20 Karl Richter: *Rokoko-Reminiszenzen in Goethes West-östlichem Divan*, in: Matthias Luserke, Reiner Marx, Reiner Wild (Hrsg.): *Literatur und Kultur des Rokoko*, Göttingen 2001, 277–288.

21 Prosa und der prosaische Weltzustand gelten nach Hegels *Ästhetik* in der von Hotho verantworteten Werkausgabe als Gegenbegriff zur Poesie. Konsultiert man aber die Mitschriften von Hegels Vorlesungen zur Ästhetik, dann zeigt sich ein Prosabegriff, der die Kraft besitzt, poetisch werden zu können. Offenkundig hat Hotho in seinem Systematisierungsbestreben diese Gestalt der Poesie, als Prosa universell und auch lyrisch

Die Herrschaftsgeschichte des Orients, die Goethe im Prosateil des *Divan* skizziert, entpuppt sich also bei näherer Betrachtung als Widerlegung einer Geschichtsschreibung. Da die persische Regierungsform die der Despotie ist (175 ff. u.ö.), fächert Goethe nur eine Typologie der Despoten und korrespondierend eine Typologie der Reaktionsweisen der Menschen und besonders der Dichter auf die Despotie auf. Damit wird auch Herders zweites Prinzip einer Geschichtsnarration auf der ersten Ebene der Objektbestimmung – das Band der Negativität und des Hasses (s.o.) – von Goethe aufgegriffen, aber wiederum nicht als Erzählprinzip benutzt, sondern als prosaische Typologie ausbuchstabiert.

Goethe schreibt also im eigentlichen Sinne keine Geschichte des Orients, weder eine Verfalls- noch eine Emanzipationsgeschichte. Vielmehr geht es um die Permanenz des immer selben Zustandes, dessen Erzählbarkeit sich nur aus der kontingenten Abfolge verschiedener typologischer Positionen in einem an sich unveränderten Feld ergibt. Der Orient ist die Prosa, die Hegels Ästhetik zehn Jahre später zu entdecken hatte.

Mit der Prosa geht eine eigentümliche Entzeitlichung einher. Indem Goethe die bei Herder angelegten Erzählmöglichkeiten von ›Geschichte‹ nicht nutzt, sondern vielmehr eine Reflexionsform des Tausches und der Vermischung als Uniform zum Ausgangspunkt nimmt, zerfällt der narrative Zusammenhang. Gewonnen wird eine offene manieristische Poetik. Zeit ist, konsequent diesem Ansatz folgend, keine Lebensform mehr, die eine umfangreiche Sequenz durchbilden würde. Sie wird vielmehr zu einem pluridimensionalen Reflexionsmedium, welches einerseits im Einzelgedicht intensive Eigenzeiten kennt und andererseits

werden zu können, unterdrückt. In Hothos Mitschrift ist zu lesen: »Wir haben schon gesagt, es könne keine einfache Bestimmung gegeben werden, wodurch die Poesie sich von der Prosa unterscheidet, denn die Poesie ist in sich konkret und kann vielerlei Seiten festhalten« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Kunst, hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert, Hamburg 2003, 281). Prosa kann in diesem Sinne mit Poesie konvergieren, sie kann auch die Basis von Lyrik sein, und sie steht auch nicht in der Opposition zu ästhetischer Dichte, wohl aber in der zum Formbegriff. Goethes implizite Theorie der Prosa im Prosa-Teil des *Divans* schlägt sich in den Gedichten als Mischung der Stillagen, als Poesie des schlechten Geschmacks in der kuriosen Konvergenz zu vollkommen klassischen Gedichten und in der schlechthin historistischen Reflexionsgebärde nieder, so dass man wohl in der Tat von einer prosaischen Lyrik sprechen kann. In diesem Sinne wäre Hannalore Schlaffers schöne Deutung der *Noten und Abhandlungen* (Hannelore Schlaffer: Gedichtete Theorie – Die *Noten und Abhandlungen* zum *West-östlichen Divan*, in: Goethe-Jahrbuch 1984, 218–233) auf die Lyrik zu verlängern – womit man trefflich den Aufsatz von Schlaffer zum *furor poeticus* widerlegen könnte (Anm. 19).

zwischen den Gedichten, Büchern und Prosatexten des *Divan* ein komplexes und mehrfach perspektiviertes Analogienspiel (*Wiederholte Spiegelungen*) etabliert.

Man kann diese Bewegung schon dem ersten Gedicht, *Hegire*, ablesen. Dort wird der Kriegszustand als Grund für die Fluchtbewegung in den Orient benannt (erste Strophe), dieser aber als Abfolge von Weltzuständen aufgerufen, zuerst als alttestamentarische Patriarchen- und Ursprungswelt im Sinne von Herders Ältester Urkunde des Menschengeschlechts (zweite und dritte Strophe), dann als Welt der Beduinen und Nomaden (vierte und fünfte Strophe), folgend als persische Stadtkultur und abschließend als Paradiesvorstellung. Hier wird keine Abfolge von Epochen des Orients im Sinne einer Metaerzählung vorstellig, vielmehr exponiert das Gedicht die Gleichzeitigkeit dieser Lebenskreise, die dann im weiteren Verlauf des *Divan* in der Tat auch in ihrem Neben- und Ineinander erscheinen. *Hegire* artikuliert die Flucht aus der finalisierten Zeiterfahrung der mitteleuropäischen Emanzipations- und Kriegsgeschichte<sup>22</sup> in eine Zeiterfahrung der entfinalisierten Gleichzeitigkeit. Um dies denkbar machen zu können, geht die Imagination den Weg in außereuropäische Erfahrungsräume, nicht unähnlich der Imagination Indiens in Arthur Schopenhauers etwa gleichzeitigem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (ab 1819).

Dies ist also die Konstellation: Das Konzept einer Entfinalisierung der Zeit wird durch eine manieristische Poetik des schlechten Geschmacks, der Vermischung von Prosa und Poesie und des Wechsels in außereuropäische Imaginationsräume angestrebt. Diese Entfinalisierung führt der *Divan* in vielen Details durch. So schreibt Goethe zwar eine alttestamentarische Ursprungsgeschichte (215–233), dementiert aber die Ursprungskategorie poetologisch in dem Kapitel *Orientalischer Poesie Ur-Elemente* (184–186), indem er in den »Ur-Tropen« (185) der »Arabischen Sprache« (184) mangels Mannigfaltigkeit von Stamm- und Wurzelworten eine permanente metaphorische Überschreibung der sprachlichen Ur-Elemente namhaft macht:

[...] so findet man daß dem Orientalen bey allem alles einfällt, so daß er, übers Kreuz das Fernste zu verknüpfen gewohnt, durch die geringste Buchstaben- und Silbenbiegung Widersprechendes aus einander herzuleiten kein Bedenken trägt. Hier sieht man daß die Sprache schon an und für sich productiv ist und zwar, in so fern sie dem Gedanken entgegen kommt, rednerisch, in so fern sie der Einbildungskraft zusagt, poetisch. (MA 11.1.2, S. 185)

22 Vgl. zu diesem Motiv Karl Richter: Zeitflucht oder politische Antwort? Der *West-östliche Divan* und die Neuordnung Europas 1814/1815, in: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 102/103 (1998/1999), 13–26.

Auch dieser Gedanke stammt, wie der kundige Herder-Leser schnell sehen kann, von Goethes Stichwortgeber. In der Sprachursprungs-Schrift führt Herder aus: »in allen Sprachen des Ursprungs tönen noch Reste dieser Naturtöne«,<sup>23</sup> aber sie bilden nicht die »Hauptfäden« der Sprache, sind nicht die »eigentlichen Wurzeln«, sondern nur die »Säfte, die die Wurzeln der Sprache beleben« (ebd.). Herders Hauptargument ist, dass die innere metaphorisierende Tätigkeit des *sensorium commune* den Bezug zu den anfänglichen Tönen irreversibel überlagere.<sup>24</sup> Zu einer *lingua adamica* ist nicht zurückzukommen.

Goethe nimmt genau diesen Gedanken auf: Zwar gibt es Ur-Elemente und Ur-Tropen des Arabischen, aber diese Ursprungselemente werden sofort durch Rekombination überschrieben, so dass der Ursprung verloren geht, und eine Sprache entsteht, die beides zugleich ist: rhetorisch (»rednerisch«) für den Gedanken, poetisch für die Einbildungskraft. Beides ist sie aber nicht durch den Ursprung, sondern durch dessen Überschreibung. An die Stelle des Ursprungs tritt also »Widersprechendes« (MA 11.1.2, S. 185) – man kann hier wiederum an die Vermischung denken, die dem Basar eigentümlich ist und die als kulturelles Schema die Semiosen durchformt. Derart stehen also Ursprungsleugnung und Ursprungsgeschichte neben- und ineinander, in einem Raum der grundsätzlichen Vermischung.

Es entsteht hier eine Position, die sich gegen das europäische Ursprungsdenken richtet, um eine nichteuropäische Gegenzeitlichkeit zu entdecken. Im *Divan* erzählt Goethe keine geschichtsphilosophische Genealogie des Klassizismus von der Antike oder vom Orient her, vielmehr arbeitet er die Antike in die manieristische Poetik der Vermischung ein, um derart auch diesen Ursprung zu überschreiben. So wird der Grieche, der in *Lied und Gebilde* (18) seinen »Thon« zu Gestalten drückt, den Orientalen konfrontiert, die in das flüssige Element greifen, während der Dichter aus diesen beiden Ursprungselementen (Erde, Wasser) das sich ballende Wasser des Gedichtes schöpft. Zwei Ursprünge werden metaphorisch in einen überformt, gemäß Herders Theorem vom ursprünglichen Synkretismus der Sinne. *Dreistigkeit* (ebd.) nennt dies das folgende Gedicht schon in seinem Titel und spielt mit dem »Erzklang« das Gewebe von »Ton« und »Thon« gleich munter weiter, prosaisch wie humoristisch »versöhnen« auf »dröhnen« reimend. Eine solche Konstellation ist als Dekonstruktion der Sprachursprungs-Thesen zu lesen, als poetische Relektüre von Herders *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*.

23 Johann Gottfried Herder: Werke, hrsg. von Martin Bollacher u.a., Frankfurt a.M. 1985 ff., Bd. 1, 701.

24 Vgl. hierzu Herder, Werke (Anm. 23), Bd. 1, 744–746.

#### IV. Semantik des Alterswerks als Eigenzeit des *West-östlichen Divan*

Man wird nicht fehlgehen, wenn man die bislang entworfene Gemengelage auch mit der Situation der Werkbiographie zusammenbringt. In der Goethe-Forschung ist die einzigartige Konstellation, dass Goethe sich ab etwa 1810 in der Semantik des Alterswerks befindet, wenig beachtet worden.<sup>25</sup> Der über 60-jährige, der in der kulturellen Wahrnehmung seiner Zeit als alter Mann gelten musste, hatte sein Hauptgeschäft, die *Farbenlehre*, 1810 abgeschlossen, ein Jahr vorher seine nekrologische Reflexion, die *Wahlverwandtschaften*. Er widmet sich dem Abschluss seines Werks, der Autobiographie und der Werkausgabe.

Eine erneute Verjüngung, wie sie im *Divan*, der den Tod so konsequent ausschließt, dass es kaum einer Studie je aufgefallen ist, zelebriert wird, war in der gerade begonnen Bestellung des Nachlasses nicht vorgesehen. Zum Rätselcharakter von Goethes Werk seit 1810 gehört, dass sich hier der einmalige Fall ergibt, dass der Kategorie des Alterswerks eine innere Geschichte zuwächst. Es ist, als würde dieses Alterswerk in sich selbst zu einer geschichtlichen Reflexivität gelangen, indem es sich zunächst verjüngt und dann einen erneuten Prozess des Altwerdens vollzieht. Wenn man gemeinhin als Alterswerk die tatsächlich letzten Momente eines Werkprozesses bezeichnet, dann wird man bei Goethe davon sprechen können, dass sich sein Alterswerk über mehr als 20 Jahre erstreckt. Schon in der Semantik von Alterswerk und Spätstil ist ein Reflexivwerden der Zeit, eigentlich ihre Kristallisierung<sup>26</sup> gedacht. Umso mehr tritt diese Tendenz dort hervor, wo sich die Semantik des Alterswerks in seinem Reflexivwerden potenziert. Der *Divan* ist ein Text, der von der altersspezifischen Lockerung der Formbegriffe ebenso wie

25 Zum Alterswerk bei Goethe ist viel geschrieben worden, wenngleich der Gedanke, dass Goethe ein potenziertes Alterswerk mit einer immanenten Werkgeschichte geschrieben hat, so noch nicht konsequent verfolgt worden ist. Es sei hier verwiesen auf die Kommentare von Erich Trunz in der *Hamburger Ausgabe*, auf das Buch von Ernst Lewy (Zur Sprache des alten Goethe. Ein Versuch über die Sprache des Einzelnen, Berlin 1913) und auf die aktuelle Studie von Sandro Zanetti (Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik, München 2012).

26 In der Intelligenzforschung unterscheidet man nach Raymond Bernard Cattell fluide versus kristalline Intelligenz. Letztere meint die erworbenen Fähigkeiten, das manifeste Wissen, die expliziten Schemata. Sie treten im Alterungsprozess als solche in dem Moment hervor, in dem sie gleichsam brüchig werden. Alterswerke ziehen aus diesem Zerfall in paradoxer Weise ästhetischen Gewinn. Die Lockerung der Formen jenseits vitaler Intentionen mündet in eine eigentümliche Ausdruckslosigkeit, welche in vielen späten Werken auf entspannteste Weise in Avantgarde umschlägt (Raymond Bernard Cattell: *Abilities. Their structure, growth, and action*, New York 1971).

von der Sinnlichkeit in zweiter Reflexion profitiert und daraus eine Unmittelbarkeit gewinnt, wie sie vermittelter nicht sein könnte. In diesen Gedichten tritt jede Regung als Ergebnis von Reflexion hervor, aber ebenso in jener Lizenz einer von den Konventionen befreiten Geste, die der Alte sich geben kann, weil er schon von einem Jenseits der realen Lebensmächte her spricht. Die Lebenszeit und der Augenblick befinden sich in einer Relation von Wissen und Unmittelbarkeit, als wäre, was vorher Form und Gestaltung gewesen ist, nunmehr eine Art von spontanem Habitus. »Dreistigkeit« (18) nennt der *Divan* dies, »Freysinn« (11), frisches Singen als Resultat des schwersten Bergens (13) oder »Übermuth« (19) – die Liste solcher selbst erteilter Lizenzen ist lang. Aus der Konstellation eines in sich reflexiv und geschichtlich gewordenen Alterswerks zu sprechen, erlaubt eine weitere Aufhebung der Zeit, ein Heraustreten aus dem Gang der Zeit als Wendung der Zeit in sich hinein. Goethe denkt den Orient als die Landschaft seiner Alterssemantik, aber sie erblüht ihm zu einer neuen sinnlichen Konkretetheit in Suleikas Liebesprosopopöie<sup>27</sup> und in der heiligen Trunkenheit.

Die beschriebene Konkordanz von zeitaufhebender Manierismuspoetik im Zeichen der Prosa und des Tausches einerseits, zeitinvertierendem Alterswerk andererseits findet im *Divan* in der Poetik der Doppelbilder eine deutliche Markierung: »Niemand kann ich glücklich preisen / Der des Doppelblicks ermangelt« (78). Bilder werden sich im *Divan* gegenseitig zum Spiegel, am deutlichsten angesichts der Tatsache, dass in der Regel ein Gedicht immer nur im Bezug zu seinem Nachbargedicht lesbar ist. Ohne diesen Bezug, also isoliert gelesen, sind die meisten Lektüren schon im Eröffnungsschritt falsch. Der *Divan* schreibt eine »Geheime Doppelschrift« (91), er inszeniert einen »Doppelschein« (ebd.), seine Lieder sind wie das lyrische Ich »Eins und doppelt« (*Gingo Biloba*: 71).

Doppelblick, Doppelbild und Doppelschrift sind die konsequente Umsetzung der gegen die lineare Zeit gerichteten Zeitpoetik. Sie kodieren eine grundsätzliche Horizontalisierung, ein Wechselspiel zwischen Relata, die sich auf einer Ebene befinden, folglich die Idee einer Fläche und nicht eines Fortschreitens oder eines Überschreitens. Dieser Sachverhalt kann in spezifischer Weise für den *Divan* nachgewiesen werden, aber er führt zugleich auf ein Verfahren, das für Goethe von grundlegendster Bedeutung ist. Es sei versucht, diese These

27 »Sollst mir ewig Suleika heißen« (67) – diese Apostrophe ruft Suleika überhaupt erst ins lyrische Dasein. Der hier das Wort ergreift, spricht die Liebende überhaupt erst in die Wirklichkeit der Antwortgebenden hinein (Prosopopöie). Es ist eine radikale Geste, die alle naturalistische Vorstellung einer tatsächlich vorhandenen Geliebten schon im Eröffnungsschritt dementiert. Es ist die Geste des Alten, der nur noch sein Wort hat.

dadurch zu entwickeln, dass Goethe eine in der Geschichte der abendländischen Reflexionsphilosophie bedeutende Position zugeordnet wird, diejenige einer grundlegenden Horizontalisierung der Reflexion.

## V. Horizontalisierung der Reflexion

Goethe hat einen sehr eigentümlichen Umgang mit der Problematik der Reflexion. Im Gegensatz zu den Dispositiven der Moderne, die ein Leiden an der Reflexion formulieren, sie emporschrauben bis zur romantischen Reflexionspoesie oder sie als Form der Negativität deuten, findet Goethe die Möglichkeit, eine innere Unendlichkeit der Reflexion in einen endlichen Rahmen zu stellen. Seine Entoptik<sup>28</sup> versucht durch verdoppelnde Spiegelungen, durch Doppelbrechungen und durch permanente symbolische Analogien zu verhindern, dass sich die Reflexion in eine schlechte Unendlichkeit begibt. Sie wird bei Goethe zurückgebogen (»re-flektiert«) und dient dazu, die Dinge, die im Reflexionsprozess stehen, aufzuladen. Die reflektorische Vertikale wird horizontalisiert. Dies entspricht ganz dem sinnlichen Sehen und dem Blick: Beide bleiben horizontal, selbst wenn es um Spiegelungen oder »Reflexionen« geht.

Reflexion ist als Deutung der Denklogik vertikalisiert worden. Das innere Bild, das sich mit dem philosophischen Terminus der Reflexion einstellt, ist das eines Sicherhebens der Reflexion über das Reflektierte. Reflexion topographisiert sich als eine Relation von oben und unten, sie folgt dem Schema vertikaler Auftürmung (erste/ zweite/ dritte Ebene). Indem Goethe Reflexion nicht vom Denken, sondern vom Sehen her versteht, liegt aber die Horizontale nahe. Das hat zur Folge, dass jede Reflexion, indem sie etwas abbildet, anschließend die Abbildung (Reflexion als Trennung) wieder in das Etwas hinein zurückerstattet (Einigung): Es resultiert im Prozess wiederholter Spiegelungen<sup>29</sup> die Aufladung des Konkreten zu einem zunehmend symbolischen Gegenstand. Man kann hier zugleich den »tiefen« Grund dafür erblicken, warum Goethe die Herder'sche Reflexionstopologie der historiographischen Narrationen zwar aufnimmt, sie aber zugleich unterwandert. Er horizontalisiert die Reflexion. Mit ihr kippt die

28 Vgl. Goethes Aufsätze zur Entoptik: *Geschichte der entoptischen Farben* (MA 12, 393–398), *Doppelbilder des rhombischen Kalkspats* (MA 12, 399–403), *Elemente der entoptischen Farben* (MA 12, 403–409), *Entoptische Farben* (MA 12, 473–517).

29 Vgl. zur biographischen Anwendung dieses Konzepts den kleinen Aufsatz *Wiederholte Spiegelungen* (MA 14, 568 f.).



Vorstellung finalisierter Zeit in ein Zeitkonzept, welches eine permanente Spiegelung, Analogisierung und zugleich Vermischung der Zeitformen im Rahmen einer manieristischen Poetik betreibt.

Dieses Konzept von Reflexion ist *prima vista* antiphilosophisch, und es ist zugleich bildtheoretisch relevant. Von philosophischer Bedeutung ist freilich, diesen zunächst sinnlich-antiphilosophischen Zugang wiederum philosophisch zu deuten. Es zeigt sich bei Goethe ein Verfahren, Reflexion nicht denktopologisch als Reflektieren-über zu denken, sondern als ein die-Dinge-bereicherndes-Reflektieren-hin-und-her. Bildtheoretisch ist besonders wichtig, dass dieses reflektierende Sehen erstens geistig ist<sup>30</sup> und zweitens alles schon im Rahmen, im durch den Blickverkehr eröffneten Raum der Deixis sieht,<sup>31</sup> also als Bild erblickt. Denn das Hin und Her etabliert mit Symbol und Analogie eine Verendlichung und Finalisierung auf einen Ort bei weiter bestehender Unendlichkeit des horizontalen Spiegelns. Das, was gesehen wird, wird im Rahmen des Reflexionsverhältnisses gesehen, als etwas, das sich durch die analogisierende Symbolik anreichert.

Man kann nicht sagen, dass Goethe gegen die Moderne abstrakt bliebe, weil er sich der philosophischen Reflexion verweigere. Seine sehr überlegte Inversion der Reflexionsproblematik ist ein genuiner Kommentar zur Moderne, indem sie den Terminus der Reflexion in einer sehr vertrackten Weise so sinnlich deutet, dass das Sehen intelligibel wird. Die *Farbenlehre* ist für diese Form der Reflexion der grundlegende Text – Goethe hat hier seine von Beginn an horizontal angelegte Denkweise in die Deutlichkeit gebracht, die ihr möglich ist, wenn Begriffshierarchien vermieden werden sollen, um in aggregativen Formationen der spiegelnden Korrespondenzen zu denken.

Man sieht sofort, dass diese Beschreibung, die in der grundsätzlichsten Weise die abendländische Topologik der Reflexion neu schreibt, eine starke Konvergenz zur Herder'schen Monadologie unterhält. Wenn Reflexion sich gerade nicht über die Gestalt erhebt, um sie in zweiter Beobachtung vor sich zu stellen, sondern vielmehr im Inneren der Gestalt eine permanente Verdichtungsarbeit leistet, dann wird damit die monadologische Kohäsion vorangetrieben. Erneut: Goethe radikalisiert Herder am wesentlichen Punkt seiner Kulturmonadologie, indem er die monadologische Tendenz der jeweiligen Eigenzeiten stärker betont und sie gegen ihre narrativen Einbettungen herausarbeitet.

30 Deshalb die rekurrente Terminologie: Musterbilder, Typus, Morphé, Gestalt, Schema.

31 Gottfried Boehm: Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln des Bildes, in: Heike Gfereis, Marcel Lepper (Hrsg.): Deixis – Vom Denken mit dem Zeigefinger, Göttingen 2007, 144–155.

## VI. Poetik der Doppelbilder: Die eingeschlossene Zeit (*Abglanz*)

Die Poetik des *Divan* ist nicht mehr klassizistisch, sondern vielmehr: manieristisch, hohe und niedrige Bilder vermischend, Stillagen kombinierend, einen Tausch seltsamer Realien inszenierend, prosaisch und gerade deshalb dicht, reflektierend und gerade deshalb auf die intelligibelste Weise sinnlich. Man nehme an, in der Basarszene eines Gedichtes das Folgende vorzufinden: einen Orden im Modus des Als-ob, einen Spiegel, ein Wittwerhaus, ein Gespenst, die Gedichtsammlung selbst, Li(e)der im doppelten Sinn, Schönschreibübungen, Krittler und Verhöhner, ein arabesk reich verziertes Textbild, goldene Rosenranken, einen Lasurrahmen im Diminutiv. Eine wahrhaft kuriose Aufzählung. Man versuche, daraus ein Gedicht zu machen, welches zugleich mit der manieristischen Poetik die Semantik des Alterswerks und die Poetik der Doppelbilder formuliert. Hier ist das Kunststück:

### Abglanz

- 1    Ein Spiegel er ist mir geworden,
- 2    Ich sehe so gerne hinein,
- 3    Als hinge des Kaysers Orden
- 4    An mir mit Doppelschein;
- 5    Nicht etwa selbstgefällig
- 6    Such' ich mich überall;
- 7    Ich bin so gerne gesellig
- 8    Und das ist hier der Fall.
  
- 9    Wenn ich nun vorm Spiegel stehe,
- 10   Im stillen Wittwerhaus,
- 11   Gleich guckt, eh' ich mich versehe,
- 12   Das Liebchen mit heraus.
- 13   Schnell kehr' ich mich um, und wieder
- 14   Verschwand sie die ich sah,
- 15   Dann blick ich in meine Lieder,
- 16   Gleich ist sie wieder da.
  
- 17   Die schreib' ich immer schöner
- 18   Und mehr nach meinem Sinn,
- 19   Trotz Krittler und Verhöhner,
- 20   Zu täglichem Gewinn.
- 21   Ihr Bild in reichen Schranken
- 22   Verherrlicht sich nur,
- 23   In goldnen Rosenranken
- 24   Und Rähmchen von Lasur. (91 f.)

Folgt man den Kommentaren der Goetheausgaben, dann handelt es sich bei dem Orden des Kaisers um ein Geschenk Marianne von Willemer an Goethe. Sie hat

auf einem Markt einen türkischen Orden gekauft, auf dem sich ein Halbmond über eine Sonne wölbt. Diesen orientalisierenden Orden schenkt sie Goethe, der ihn an zwei Stellen im *Divan* zitiert, jeweils die Konjunktion von Sonne und Mond benutzend. Das Gedicht *Abglanz* hebt also mit der Aussage an, dass dieser Orden mit seinem Doppelschein, also mit der Doppelung von Halbmond und Sonne, dem lyrischen Ich zu einem Spiegel geworden ist.

In der Abfolge der Gedichte steht *Abglanz* am Ende des *Buches Suleika*, also an einer Stelle, an der der Abschied der Liebenden schon stattgefunden hat und das lyrische Ich an die Stelle der Gegenwart der Liebe eine erinnernde und betrauernde Liebeslyrik setzt. So wird in einer ersten Lektüre dieses Geschenk der Geliebten dem liebenden Ich zu einem Spiegel, also zu einer Erinnerung, mit der er, der so gern gesellig ist, sich die Gegenwart der Geliebten herbei imaginiert.

Blickt man genauer auf die Verse, dann stellt sich schnell heraus, dass diese erste Lektüre sehr oberflächlich ist. Das tatsächliche Vorhandensein des Ordens wird nämlich nicht behauptet, sondern nur im Modus des Als-ob: »Als hinge des Kaysers Orden / An mir«. Liest man dies also wörtlich, dann ist der Orden überhaupt gar nicht vorhanden. Und zweitens: selbst wenn er vorhanden wäre, hinge er an die Brust des Liebenden geheftet, so dass das lyrische Ich ihn nicht direkt anblicken könnte, sondern in der Tat in einen Spiegel schauen müsste, um im Spiegelbild diesen Orden, an seiner eigenen Brust angebracht, erkennen zu können.

Es liegt also ein nicht vorhandener Orden mit dem Doppelschein von Halbmond und Sonne vor und zugleich ein Spiegel mit dem sich darin spiegelnden lyrischen Ich, im Ergebnis zwei Verdoppelungen, die allesamt in der Horizontale des Blickens verortet sind. Aber eigentlich sind die Dinge noch komplizierter. Das dem Gedicht *Abglanz* vorangehende Gedicht trägt den Titel *Geheimschrift*. In der letzten Strophe dieses Gedichtes ist von einer »geheimen Doppelschrift« (MA 11. 1. 2, S. 91) die Rede. Gehört es zu den Strukturgesetzen des *Divan*, dass die Gedichte sich immer in dialogische Verhältnisse zum Vorgänger- und zum Nachfolgedicht stellen, dann liegt nichts näher, als den Spiegel im ersten Vers von *Abglanz* so zu bestimmen, dass es sich um das Gedicht *Geheimschrift* handelt. Oder, um diesen Bezug zu verallgemeinern: Die ganze Gedichtsammlung kann als Spiegel eines jeden in ihm enthaltenen Gedichtes gemeint sein. Genau dies wäre der Sinn des Terminus lyrischer Zyklus.<sup>32</sup> Dann würden die ersten

32 Zur Frage, in welchem Sinne der *Divan* als lyrischer Zyklus verstanden werden könne, gibt es eine umfangreiche und gehaltvolle Forschungsdebatte. Zentral ist in der Aufarbeitung der Forschung und in der Präzision der Kategorienbildung Marianne Wünsch: Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes. Die systemimmanente Relation der Kategorien Literatur und Realität. Probleme und Lösungen, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1975, 235–278.

Verse von *Abglanz* prosaisch ausformuliert lauten: Ein Spiegel ist der *Divan* mir geworden / ich lese so gerne in seinen Gedichten / die so ähnlich funktionieren wie der Sonne-Mond-Orden von Marianne von Willemer, der fiktiv an meine Brust geheftet ist / und genau den Doppelschein entfaltet, den alle Gedichte des *Divan* auszeichnen. Diese Prosaparaphrase verdoppelt den Text, macht ihn zu einem Doppelschein. Der hier angelangte Leser sieht also in seiner Imagination das lyrische Ich mit dem doppelscheinenden Orden an der Brust in einen Spiegel schauen und in der Doppelung von sich selbst und seinem Spiegelbild die Doppelung des in sich doppelten Als-ob-Ordens erblicken, und: er muss dies mit der Logik der Lektüre identifizieren, des immer wieder in den Gedichten des *Divan* zurücklesenden Dichters, der also das Material seiner Dichtung in einem nicht geringen Ausmaße aus dem schon geschriebenen Zusammenhang der Gedichte entnimmt.

Geht man zur zweiten Strophe über, dann ist zu entdecken, dass der Text eine erneute Gegenwendung vollzieht. Zunächst wird das stille Witwerhaus evoziert, man bezieht dies auf die Abwesenheit der Geliebten, also Suleikas, während man zugleich das biographische Wissen abrufen, dass Goethes Ehefrau Christiane 1816 gestorben ist und das Witwerhaus in diesem Bezug einen ganz konkreten Hintergrund hat. Das Gedicht ist wohl schon im Oktober 1815, also vor Christianes Tod (6. Juni 1816), geschrieben worden<sup>33</sup> – aber nach der schweren Erkrankung Christianes (Februar/März 1815), die schon den Tod ankündigte. Dennoch ist es seltsam, dass Goethe vor dem Tod der Ehefrau ein Witwergedicht schreibt. Die naheliegende Alternative, das lyrische Ich als metaphorischen Witwer der ins Getrenntsein getretenen Liebesbeziehung zu denken, mag nicht ganz überzeugen. Man wird wohl ganz im Sinne des hier erörterten Symbolischwerdens der Zeit die lyrische Suleika-Fiktion, die reale Trennung Goethes von Marianne von Willemer am 26. September 1815 und die auf den Tod hindeutende Krankheit der Ehefrau in eine einzige ästhetische Eigenzeit zu integrieren haben. Es ist also eine Zeiterfahrung namhaft zu machen, die die lineare Zeit außer Kraft setzt und sie in horizontale Reflexionen zurückspiegelt, in der die poetische Liebe (Suleika), die gesellschaftliche Liebe (Marianne von Willemer) und die reale Ehe (Christiane) untereinander vielfache Korrespondenzen entfalten. Genau dies ist bei Goethe eine präzise Zeiterfahrung des in sich reflektierten Alterswerks: Das lyrische Ich erblickt ineins seine fiktive und seine doppelte reale Situation, so dass darüber die Grenze zwischen fiktionaler und biographischer Welt durchlässig wird, während zugleich die Erfahrung einen

33 Siehe 648 f.

Status bekommt, die in der tatsächlichen Handlungswelt keine Konsequenzen mehr zeitigen kann.

Die zweite Strophe nimmt nun den Spiegel erneut auf und lässt jetzt keinen Zweifel mehr daran, dass nicht ein metaphorischer Spiegel etwa im Sinne der Gedichtsammlung gemeint sei, sondern ein tatsächlicher Spiegel, vor dem das Ich nun steht. Das kleine Wörtchen »nun« (Vers 9) indiziert immerhin, dass es in der ersten Strophe nicht vor einem tatsächlichen Spiegel gestanden haben kann, sondern nur vor einem metaphorischen, während es »nun« vor einem richtigen steht. Vollends vertrackt wird das Gedicht aber mit dem elften Vers: »Gleich guckt, eh' ich mich versehe«. Lesen wir auch hier wörtlich, dann müssen wir in einer ersten Lektüre das »versehe« im Sinne von »falsch sehen« zumindest mitleesen. Das Liebchen guckt also aus dem Spiegel mit heraus, insofern das lyrische Ich falsch sieht, kaum dass es sich versieht. In der imaginierten pragmatischen Situation schaut natürlich Marianne von Willemer alias Suleika insofern aus dem Spiegel zurück, als das lyrische Ich ihr Geschenk an der Brust trägt – sofern der Orden jetzt tatsächlich dort haftet und nicht nur im Modus des Als-ob.

Kaum dass aber dieser Blick der mit herausschauenden Geliebten den Liebenden trifft, kehrt er sich schnell um. Auch dies ist eine vertrackte poetologische Bild-Erfindung, die in einem mehrfachen Sinne ins Paradoxe tendiert. Dreht sich das lyrische Ich tatsächlich um, dann wohl deshalb, weil es die abwesende Geliebte, die es im Spiegel zu sehen glaubt, realiter hinter sich stehend vermutet, wie ein Gespenst im Witwerhaus. Diese Lektüre bringt ein bedrückendes, ein existenzielles Bild des Alters. Nicht anders wird der Witwer, der Jahrzehnte mit der Ehepartnerin zusammengelebt hat, nach deren Tod durch das gemeinsame Haus gehen, immer mit dem Gefühl, sie sei noch anwesend und blicke ihn von hinten als Gespenst an. Paradox ist aber das Bild deshalb, weil ja der Doppelschein als die Anwesenheit der Geliebten durch den Orden bezeugt ist, der dem lyrischen Ich nicht im Rücken, sondern auf der Brust haftet. Die hinter dem Liebenden stehende Geliebte ist also in diesem Gedicht eine vollkommen neue Position, sie vervielfacht die Spiegelszene.

Jetzt liegt vor: der in sich doppelte Orden, die Doppelung des lyrischen Ich in sein Spiegelbild, und die Doppelung einer Geliebten hinter dem lyrischen Ich in Form des Gespenstes und vor dem lyrischen Ich, ihm anhaftend, in Form des Ordens. Die zweite Lektüre des Verses von der schnellen Kehre ist aber eine poetologische, in der man das Wort »kehren/Kehre« ins Lateinische zurück zu schummeln hat, um zu dem Wort *versus* zu gelangen. Diese semantische Wendung ist es, die das Gedicht in der Tat aufnimmt. Denn das lyrische Ich kann das Gespenst verschwinden machen (»Verschwand sie die ich sah«), indem es

in seine Lieder blickt, also in seine Verse. Die Kehre gegen den Blick führt zum *versus* des Lesens, zu den Versen der Lieder. Das Wort »Lieder« sei phonetisch auch ohne »ie« gelesen: Augenlider. Das lyrische Ich blickt gegen den Blick auf das Gespenst, es vertreibend, gegen das Blicken überhaupt, also gegen seine Augenlider in seine Gedichte, also in dieser Gegenwendung in seine Verse: *versus*. Und wie ein Zauber sagt das Gedicht: »Gleich ist sie wieder da« (textueller Präsentifizierungszauber, siehe *Faust*). Dieses Dasein kann jetzt nur noch das Dasein der Liebe im Text selbst sein. Das Gedicht bannt das Gespenst und setzt an die Stelle von dessen erschreckendem Erscheinen eine textuelle Präsenz. Hier rettet sich ein Augenmensch aus den Reflexionsverhältnissen des Spiegels in die Reflexionsverhältnisse der Textualität.

Die dritte Strophe führt die jetzt schon fast nicht mehr formulierbare Komplexität der Bilderfindungen sofort weiter. Der erste Vers lautet: »Die schreib' ich immer schöner«. Auf wen bezieht sich das Wort »die«? Grammatikalisch sind zwei Bezüge möglich: die Lieder oder das Personalpronomen »sie« aus dem direkt vorangehenden Vers, also die Geliebte. Wird die Geliebte immer schöner geschrieben? Ist also die Produktion einer Erinnerungs-Liebeslyrik die Produktion einer immer weiter ins Schöne geschriebenen Geliebten, eine memoriale Verklärung? Wörtliche Lektüre hilft auch hier weiter. Auf der literalen Ebene ist tatsächlich von einem immer schöneren Schreiben die Rede, also von einer kalligraphierten Schrift.<sup>34</sup> Die Verherrlichung ihres Bildes, sei es also das Bild der Gedichte in der Schönschrift, sei es das in der Vorstellung idealisierte Bild der Geliebten, findet in goldenen Rosenranken und in Rähmchen von Lasur statt. Diese vollkommen irritierenden, geradezu kitschigen Bilder der Schlussverse lassen sich weiterhin konsequent doppelt lesen: als kalligraphierende Schnörkel und als biedermeierliches Kleingeschirr, wie man es sich schon zu dieser Zeit als kleines Geschenk mitzubringen pflegt.

Das Gedicht löst sich nach diesem Durchgang keinesfalls in eine eindeutige Lektüre auf. Es bleibt ein Kaleidoskop, ein Spiegelkabinett im eigentlichen Sinne. Es finden sich sehr ernste und substanzielle Bildinhalte: eine reale Trauer um eine abwesende Geliebte, die an einer Stelle des Gedichtes sogar zum Gespenst

34 Dass Goethes kalligraphische Übungen ein konstitutiver Teil des *Divan*-Projekts sind, wird beim Blick in die Faksimile-Ausgabe evident (Johann Wolfgang Goethe: *West-östlicher Divan*. Eigenhändige Niederschriften, hrsg. und erläutert von Katharina Mommsen. Frankfurt a.M./Leipzig 1996). Vgl. auch Anke Bosse: Magische Präsenz – zur Funktion von Schrift und Ornament in Goethes *West-östlichem Divan*, in: *Arcadia*. Zeitschrift für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 33/2 (1998), 314–336 (darin ist auch die ältere Forschung verzeichnet).

wird, also das zentrale Bild der Alterserfahrung. Aber auch eine fast schon humoristische Stelle taucht am Ende der ersten Strophe auf, wenn das Ich mit einem Als-ob-Orden geschmückt in den Spiegel schaut, weil es so gern gesellig ist und dies hier also der Fall sei: ein schönes Beispiel für die manieristische Poetik des *Divan*, als Kombination von hohen und niedrigen Bildern. Und es zeigt sich der Vorschlag einer über eine reale Spiegelszene hinausgehenden poetologischen Spiegelung, in der zuerst der ganze *Divan* als Spiegel für das hier vorliegende einzelne Gedicht heraufzitiert wird und sodann die Schönschreibübungen, also die Kalligraphie als Trauerarbeit, als poetologische Ersatzhandlung für die Liebe eingeführt wird. Am Ende bleibt das Bild eines sentimentalisch Liebenden übrig, der anstelle von Liebe sich in Kalligraphie ergeht, so dass das Schriftbild zu einem weiteren Baustein in der Poetik der Doppelbilder wird.

Das Gedicht wartet also mit komplexen Logiken der Ersetzung, der Sublimierung und der Verschiebung auf. Das Blicken wird in das Lesen übersetzt, aber aus dem Text ersteht wiederum die Geliebte. Die Kehre gegen das Gespenst führt zum Vers, die ganze Schrift wird als kalligraphierter Schriftzug in ihrer realen Materialität zur Geliebten selbst. Und vor allem: Das Gedicht spielt mit der abendländischen Kernmetaphorik der Reflexion, der Selbstbespiegelung als Selbstvergewisserung, aber es führt in diese Szene sofort neben dem eigentlichen Subjekt ein zweites Subjekt ein, die Geliebte, die symbolisch vor dem Ich und als Gespenst hinter ihm steht. So wird die Reflexion doppelt unterwandert. Vor dem Ich und hinter ihm befinden sich Positionen, die den Selbstbezug in einen Fächer von Fremdbezügen auflösen und die die Reflexion als das horizontale Hin und Her dieser Entitäten auftreten lassen. Das Gedicht agiert zugleich gegen das Sehen, um ein anderes Sehen wiederum aus dem Text entstehen zu lassen, während der Text zugleich konkretistisch als Schönschreibübung vorstellig wird.

Goethe setzt eine komplexe Reflexion in Gang, in der die Bilder gleichsam torkeln, zwischen hohen und tiefen wechseln, fast lächerlich und dann wieder existenziell werden: ein Gedicht, bei dem man sich fragen kann, ob es ein schönes Gedicht ist. Im Sinne der Bestimmungen des Prosateils zum *Divan* sind hier die Fragen nach dem guten Geschmack nebensächlich, während offenkundig ein sehr seltsamer Tauschverkehr der Bildlogiken vorherrscht.

Die Verhältnisse werden sehr viel komplizierter, wenn man diese Lektüre des Gedichtes in den Kontext der Spiegelgedichte am Ende des *Buches Suleika* stellt. Das folgende Gedicht wird nämlich von Suleika gesprochen, in der Fiktion einer brieflich unter der aufrechterhaltenen Trennung Antwortenden. Und sie antwortet, dass sie mit innigstem Behagen den Sinn des Liedes, dem sie zur Seite ist, empfindet. Das würde ja nichts anderes heißen, als dass die Liebende ihrerseits

in der Situation der Abwesenheit des Geliebten genau dasselbe Spiegelkabinett der Reflexion für sich selbst inszeniert, wie es in dem Gedicht *Abglanz* zu lesen ist. Wenn sie dann weiter sagt: »Ja! mein Herz, es ist der Spiegel«, dann ist ihr Herz genau jener Spiegel, der das Gedicht *Abglanz* ist. Das ist nun wirklich ein eigentlicher Doppelschein, der alle Verdoppelungen noch einmal konsequent in das nächste Gedicht hinein verdoppelt, zu einem Schein, bei dem wir nun nicht mehr sagen können, ob es sich um ein *videtur* oder um ein *lucet* handelt.

Blickt man auf diesen Lektüregang, dann lässt sich zeittheoretisch eine wesentliche Beobachtung machen. Goethes Gedicht kopiert jede seiner Bestimmungen immer wieder neu in das Spiel der Elemente hinein, es horizontalisiert sein Paradigma, es entwickelt eine Poetik der Doppelbilder, es betreibt eine komplexe monadologische Integration eines erstaunlich disparaten Materials, und es reflektiert diese ganze Gemengelage zugleich als Alterspoetik. Vor allem aber hält es die Zeit an, es lässt sie flächig werden oder besser, das Gedicht überformt den zeitlichen Fortgang durch die Rekursionen seiner Textualität. Die ästhetische Eigenzeit schon dieser Lektüre, die die Kohäsionskraft des Gedichtes ansatzweise abzubilden versuchte, fängt die Reflexion ebenso wie ihre Zeit wie in eine Black Box ein: als Rätselcharakter (Adorno) des Gedichtes, aus einem Text einen Blick entstehen zu lassen, der sich in den Text zurückschreibt, als eine solche Zeit, die im Gedicht immer schon alles in sich enthalten hat, um alles immer noch sagen zu müssen.

## VII. Ästhetische Eigenzeit

Der *Divan* lässt sich als der Versuch lesen, durch die Appellation an eine nichteuropäische Kultur der aktuellen Zeiterfahrung Goethes – derjenigen der beschleunigten Zeit – eine andere entgegenzusetzen. Die Analyse aber hat gezeigt, dass Goethe dabei in der Sache an Reflexionsbestimmungen seiner Zeit – genauer: an Herder – anschließt, so dass die Konstruktion einer anderen, orientalischen Zeiterfahrung *de facto* durch die immanente Umformulierung der eigenen, westlichen Kategorien stattfindet: west-östliche Zeiten. Die vielschichtige und komplexe Struktur dieser Umformulierung sei abschließend rekapituliert und hinsichtlich des Begriffs der ästhetischen Eigenzeit eigens bedacht.

Im Eröffnungsschritt musste Kosellecks Beobachtung, dass im 18. Jahrhundert die chronikalische Zeit der Historia in den Kollektivsingulär der Geschichte überführt wurde, komplexer angelegt werden. Denn Zeit wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts offenkundig zunehmend in Kopplung mit



dem entstehenden Lebensbegriff gedacht, so dass die Anschauungsform einer Lebensrhythmik mit verschiedenen Lebensaltern entstand. Insofern ein jedes Lebendiges eine eigene Zeitform hat, entstand das Konzept einer ästhetischen Eigenzeitlichkeit. Wendet man dieses wiederum auf die Geschichte an, dann resultiert die Idee monadischer Eigenzeitlichkeiten der jeweiligen geschichtlichen Gestalten und folglich das Problem, wie diese in sich verkapselten geschichtlichen Einheiten im Rahmen einer Narration zu organisieren seien. Der Konflikt zwischen Erzählbarkeit und monadischer Vereinzelung wird bei Herder durch Reflexionsbestimmungen des Narrativen gelöst, die Vielzahl der Erzählstrukturen des Historischen lässt sich bei Herders Geschichtsphilosophie als Reflexionstopologie reformulieren. Goethe setzt mit seinem *Divan* genau an diesem Punkt an, verwendet aber Herders Bestimmungen anders, indem er die eigenzeitlichen Strukturen stärker herausarbeitet und dabei die narrativen Kopplungen zunehmend in den Hintergrund treten lässt. Goethe nutzt somit das Sprengpotenzial der Eigenzeitlichkeit gegen das Integrationspotenzial der narrativen Einbindung in den Kollektivsingular ›Geschichte‹. Dabei schließt er an Herders Bestimmungen an (kultureller Synkretismus des Orients, Band der Negativität in der Klammer der Despotie), findet aber durch die Semantik des Alterswerks und durch die Horizontalisierung der Reflexion zu einer manieristischen Poetik.

Diese sehr komplexe Rhythmik von Zeitbestimmungen mündet bei Goethe in eine intensive ästhetische Eigenzeitlichkeit. Die Gedichtanalyse konnte zeigen, dass die ästhetische Eigenzeitlichkeit, die durch die Bindung der Zeit an den Prozess des Lebens entstanden ist, im Kunstwerk – also als ästhetische Eigenzeitlichkeit – durch komplexe textuelle Rekursionen erneut erzeugt werden kann.

Dem von Herder ausgehenden Historismus wurde zuweilen vorgeworfen, er schildere geschichtliche Epochen in der Weise, wie werkästhetisch geschlossene Kunstwerke beschrieben werden müssten. Genau genommen liegen die Verhältnisse genau umgekehrt. Die Werkästhetik erzeugt in ihrer Autopoiesis jenen immanenten Lebensrhythmus, den die Historiographie auf dem Niveau, auf dem sie den neuen Lebensbegriff aufgenommen hat, durchformuliert. Präziser: Die Werkästhetik um 1800 lässt sich als Versuch verstehen, die Kopplung von Zeit und Leben, welche auf der Ebene der Aisthesis stattgefunden hat, auf der Ebene des Ästhetischen analog zur Darstellung zu bringen. Der lebensphilosophische Diskurs findet dabei zu Formulierungen, die sich unmittelbar in eine Werkästhetik übersetzen lassen, so etwa bei Kiehmeyer:

so sehe man nun auch noch, wie mit all diesen Dingen die Zeit erfüllt ist: jedes der Organe ist in denen Veränderungen, die es jeden Augenblick erfährt, den Veränderun-

gen aller andern Organe so angepaßt, und sie in ein System von gleichzeitigen und auf einander folgenden Veränderungen so vereinigt, daß jede derselben, nach unserer Weise zu reden, wechselsweise Ursache und Wirkung der andern wird.<sup>35</sup>

Werkästhetik ist *in aestheticis*, was sich ästhetisch durch die Verbindung von Leben und Zeit zum Ausdruck bringt. Die intensive Eigenzeit einer lebendigen Wechselwirkung, die bei Kiehmeyer ein paar Sätze weiter in die Lebensalter übertragen wird (Kindheit, Jugend, Alter), bildet das Modell der ästhetischen Eigenzeit auch des Gedichtes. Man wird hier von einer Figur ebenso der Nachahmung als auch der Autopoiesis sprechen können: Goethes Gedichte des *West-östlichen Divan* sind in paradoxer Weise ebenso autonome Werke als auch Tauschartikel im Geflecht der Prosa, sie sind ästhetisch durch vielfache Rekursion in sich geschlossen und zugleich Wahrnehmungsmodelle, die eine neue Zeiterfahrung artikulieren und problematisieren. Ästhetische Eigenzeiten sind in diesem Sinne doppelt bestimmt, einerseits durch den Bezug auf ihre ästhetische Basis (Leben/Zeit), andererseits durch die gerade daraus entstehende Notwendigkeit einer im Rahmen des Ästhetischen organisierten immanenten Rekursion als Schließung nach innen.

35 Carl Friedrich Kiehmeyer: Ueber die Verhältnisse der organischen Kräfte unter einander in der Reihe der verschiedenen Organisationen. Faks. der Ausg. Stuttgart 1793, hrsg. von Kai Torsten Kranz, Marburg an der Lahn 1993.